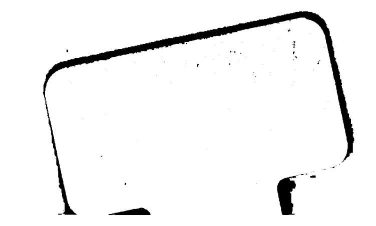
...hoff
...terung der
...enia von Euripides
... Rücksicht auf
...thes Iphigenie

W. A. Cooper
Berlin
Jan. 1909





Beitrag

zur

dramaturgisch-ästhetischen

Erläuterung

der

Iphigenia in Tauris

von Euripides,

mit Rücksicht auf das gleichnamige
Göthe'sche Schauspiel,

von

Heinrich Viehoff.

Emmerich 1838.
Druck und Verlag der Buchhandlung
von J. L. Romen.



Beitrag

zur

dramaturgisch - ästhetischen Erläuterung

der

Iphigenia in Tauris

von Euripides,

mit Rücksicht auf das gleichnamige Göthe'sche Schauspiel,

von

Heinrich Viehoff.

Emmerich 1838.

Druck und Verlag der Buchhandlung

von J. L. Romen.

Dem Gymnasiallehrer

P. Viehoff,

Geschäftsführer des königl. Gymnasiums

zu Emmerich.

Theuerster Freund!

In frühern Jahren, wo meine Studien mit den Deinigen noch mehr Hand in Hand gingen, und wir im Austausch unsrer Gedanken so manche glückliche Stunde verlebten, äußerten wir nicht selten einander unser Bedauren, daß auf unsern Gelehrtenschulen die Erklärung der alten Classiker überhaupt, und besonders die der griechischen Dramatiker sich meist so ausschließlich mit dem Sprachlichen beschäftige und der künstlerischen Form und dem Inhalt so wenig Aufmerksamkeit widme. Wir fanden, daß auch die Hülfsmittel der Interpretation fast nur auf die sprachliche Erläuterung berechnet waren, daß wenigstens in den Abhandlungen über künstlerische Composition und Darstellung nicht genug didaktische Rücksichten genommen wurden. Als die beste ästhetische Erörterungsweise für die Jugend erschien uns aber diejenige, welche sich, wie die sprachliche, überall möglichst an das Besondere anschließt und aus diesem das Allgemeine herzuleiten strebt. In diesem Sinne versuchte ich nun damals eine dramaturgisch-ästhetische Erläuterung einiger Stücke von Sophokles und

Euripides, wurde aber durch ganz heterogene Studien diesen genußreichen Bestrebungen allmählig so weit entfremdet, daß mir das zu Papier Gebrachte jetzt fast nicht mehr wie eigne Arbeit erscheint.

Die Richtungen unsrer Studien, theurer Freund, haben, wie du weißt, erst seit Kurzem stärker zu divergiren begonnen. Ich habe einen Beruf gewählt, der mich nicht bloß räumlich von Dir entfernt, sondern auch auf ein anderes Gebiet der Wissenschaft hingewiesen hat. Wie gern hätte ich dir nun beim Abschied eine recht werthvolle literarische Gabe hinterlassen, welche Dich zu wiederholtem Lesen gereizt und so Dir die glückliche Zeit unsrer gemeinsamen Studien oft zurückgerufen hätte! Doch dem Freunde darf man auch mit einem unbedeutenden Geschenke nahen, und so überreiche ich Dir vertrauensvoll als eine kleine Erinnerungsgabe einen jener Erläuterungsversuche, der zugleich den übrigen Sachkundigen als eine Anfrage gelten möge, was sie zu einer solchen, der grammatischen Erklärung zur Seite laufenden, dramaturgisch-ästhetischen Erläuterung denken.

Dein treuer

H. Viehoff.

Der Prolog.

V. 1 — 66.

Iphigenia hält den Prolog. Sie gedenkt kurz ihrer Ahnen, dann ausführlicher ihrer Opferung in Aulis und ihrer Rettung an das taurische Gestade, wo sie für Diana bestimmte Menschenopfer einweiht. Hierauf erzählt sie einen Traum der vorigen Nacht, woraus sie den Tod ihres Bruders Orest erschliesst, und spricht dann die Absicht aus, mit ihren Dienerinnen, hellenischen Frauen, welche den Chor bilden, dem Todtgeglaubten ein Opfer zu bringen.

Der Prolog dieses Dramas gehört zu denen, die in der grellsten, gänzlich undramatischen Form auftreten. Ich weiß nicht, ob ich diese Form nicht einer nur halb gelungenen Verflechtung der Exposition in die Handlung vorziehen soll. Für mein Gefühl ist z. B. die Exposition in der Iphigenia in Aulis wenigstens nicht besser; man wird sogleich durch den Gedanken gestört, daß der alte Sklave doch wohl schon um die dort angegebenen genealogischen Verhältnisse und die Veranlassungen zur Rüstung gegen Troja wissen müsse, und daß diese ganze Erörterung nur den Zuhörern gelte. Sobald einmal die dramatische Wechselwirkung der vor uns handelnden Personen begonnen hat, tritt unsrerseits auch die strenge Forderung ungestörter Illusion hervor. Demnach, wenn sich der Dichter unfähig fühlt, sein Stück an der Klippe der Exposition, an der unglaublich wenige Dramen unversehrt vorbeikommen,

geschickt vorüber zu steuern, so mag er immerhin den bloß für den Verstand bestimmten Stoff ausscheiden und dem Zuhörer vorab mittheilen, um ihm dann später das Gold der Poesie um so ungemischter anbieten zu können. Ich sehe wohl, welchen Einwurf man machen kann: Sobald der Vorhang vor der Bühne weggezogen worden, ist uns eine für sich bestehende idealische Welt aufgethan, deren handelnde Personen sich nicht mehr an uns wenden dürfen, Erörterungen, die der Dichter sich unfähig fühlt mit den poetischen Stoffen so zu verschmelzen, daß dadurch der reine Metallklang des Ganzen nicht leidet, sollte er demnach nicht von der bereits für das Drama dekorirten Bühne durch eine im Kostüm des Dramas erscheinende, an dem Stücke theilnehmende Person geben lassen. Allein bedurfte es nicht vielleicht dieses Verfahrens, um einen so zahlreichen, mit südlicher Lebhaftigkeit tumultuirenden Kreis von Zuhörern sogleich zu Ruhe und Aufmerksamkeit zu bewegen? Würden diese auf einen vom Drama getrennten Prolog, der sich auch äußerlich nur als Surrogat eines mit genealogischen und historischen Notizen versehenen Theaterzettels ankündigte, gehörig geachtet haben?

Das Vorige soll indeß nicht dem Prolog überhaupt das Wort reden. Ein gewandter Dichter wird dieser kunstlosen Form überall entbehren können; er wird, wie z. B. Göthe in seinem mit dem vorliegenden gleichnamigen Drama, auch solchen dürren Stoff zu beleben wissen. In der Götheischen Iphigenia theilt sich uns als Zuschauern das lebhafte Interesse des Thoas für die Vorereignisse der dramatischen Handlung mit, und die Exposition greift als wirksames Glied in das Räderwerk des Ganzen ein. Mir scheint, auch Euripides hätte leicht ein Mittel finden können, den Stoff des Prologs ungezwungen in das Drama zu

verflechten. Wie wär's z. B., wenn er supponirt hätte: Iphigenia habe bisher ihre Herkunft verschwiegen, nicht bloß dem Könige, auch den hellenischen gefangenen Frauen, welche den Chor bilden; sie habe gefürchtet, die Gräuel ihres Hauses möchten ihr angerechnet werden; jetzt aber nach dem Traum, woraus sie den Tod des Orest und den des Agamemnon erschließt, wo ihre Aussicht auf Rückführung in die Heimath durch den Bruder verschwindet, wo sie sich an den Gedanken gewöhnen zu müssen glaubt, an dem Strand der Barbaren ihr Leben zu vertrauern, wo sie bei erhöhtem Unglück auch vertrauter Freundschaft der Schicksalsgenossen mehr bedarf, wo sie für den nächsten Augenblick die Mitwirkung derselben zu dem bevorstehenden Todtenopfer wünscht, — jetzt entschließt sie sich endlich, nach langem Schweigen ihren Dienerinnen, welche schon längst die Schicksale der durch ihre ganze Persönlichkeit, wie durch ihre wunderbare Rettung eine hohe Abkunft verrathenden Jungfrau zu erfahren begierig sind, ihre frühere Lebensgeschichte, so wie die Geschicke ihres Hauses getreulich mitzutheilen. Wir können freilich den hellenischen Frauen die Thaten eines Thyest und Atreus nicht als ganz unbekannt voraussetzen; denn, wie Pylades in unserm Drama sagt:

> es kennet wohl der Könige
> Geschick ein Jeder, welcher nicht achtlos gelebt.

Doch dürfen wir bei ihnen eine so dunkle und verworrene Kunde unterstellen, daß Iphigeniens Erzählung hinreichend motivirt erscheinen würde.

Wenn ich erwäge, wie manchmal Euripides einen nahe liegenden Weg zu einer geschickten Exposition vernachlässigt hat, so möchte ich glauben, daß er aus klar-

bewußtem Streben nach Originalität oft absichtlich die unkünstlerische Prologform vorgezogen, oder daß er auch vielleicht aus Opposition gegen Tadler und Feinde eigensinnig an seiner Manier festgehalten habe. Auch liegt unstreitig in der genauen Angabe der genealogischen Verhältnisse einige Kunstpedanterei. Selbst da, wo Euripides die alten Sagen gar nicht modificirte, giebt er oft auf trockne Weise die Stammtafel der Hauptpersonen an; so im vorliegenden Stücke:

> Pelops, der Tantalide, kam gen Pisa einst,
> Mit schnellen Rossen, und gewann Oenomaos
> Kind, welches Atreus Mutter ward u. s. w.

Wozu diente das? Dem Publikum waren diese Mythen wohl zur Genüge bekannt; und wer sie nicht wußte, an dem gingen solche Notizen zu schnell vorüber, und für den waren sie auch, wenn er sie auffaßte, ziemlich werthlos.

Der Traum der Iphigenia scheint mir, für sich betrachtet, glücklich erfunden; er hat, als ein bedeutsamer Traum, das gehörige Helldunkel, und, wie es in Träumen zu geschehen pflegt, er verknüpft und vertauscht mit raschem Bilderwechsel Vergangenheit und Gegenwart, Ferne und Nähe, Lebloses und Belebtes. Indeß befremdet die jeden Zweifel abweisende Sicherheit, womit ihn Iphigenia deutet. Es ist, als ob der Dichter, im Gefühl, daß die aus dem Traum hergeleitete Folgerung wohl nicht als die einzig mögliche betrachtet werden könnte, den Zuhörer durch rasch entschiedenen Ausdruck habe blenden und fortreißen wollen:

> Diesen Traum nun deut' ich so:
> Es starb Orestes, den zum Opfer ich geweiht.

Unglücklicher Weise läßt er aber Iphigenia noch einen Zusatz machen, wobei es auf Beseitigung eines Einwandes kritisirender Leser abgesehen scheint:

Nicht auf Verwandt' anpassen kann ich jenen Traum;
Denn ohne Sohn war Strophios, als ich verdarb.

Auf den Zuhörer kann er nur die unglückliche Wirkung haben, daß er ihm die Schwäche der Motivirung an dieser Stelle zum Gefühl bringt.

Was der Dichter mit der Einführung des Traumes bezweckt habe, ist nicht schwer zu erkennen. Einmal lenkt er sogleich die Aufmerksamkeit auf die zweite Hauptperson des Stückes und bringt sie mit der ersten in Beziehung, noch ehe sich beide persönlich gegenübertreten. In dieser Hinsicht läßt die Iphigenie von Göthe etwas zu wünschen übrig, indem dort den ganzen ersten Akt hindurch Iphigenia in keine Beziehung zu Orest tritt. Ueberhaupt hat sich Euripides allenthalben näher an das Hauptthema gehalten und es dem Gefühl und dem Sinne des Zuschauers mehr vergegenwärtigt; und aus dem Streben nach Concentrirung, nach Ablehnung alles dessen, was nicht streng in den Kreis der gestellten dramatischen Aufgabe gehört, erkläre ich mir die auffallende Kälte, womit die Euripideische Iphigenia, bei ihrem warmen Gefühl für den Bruder, später die Nachricht von dem Tode des Vaters aufnimmt, — während bei Göthe die Liebe und Verehrung des Vaters einen bedeutenden Zug im Charakter der Iphigenia bildet. Zweitens wird durch den Traum ein den Zuschauer spannender und aufregender Contrast erzielt. Iphigenia faßt die Meinung vom Tode ihres Bruders, in dem Augenblicke, wo er, aus weiter Ferne genaht, nach langer Trennung sie wiedersehen wird; sie bringt ihm

Todtenopfer, während er zu kühner, ihm neues Leben verheißender That entschlossen in ihrer Nähe weilt. Auch sollte durch den Traum die augenblickliche, dem Freundepaar Gefahr drohende Mitleidlosigkeit Iphigenias, (s. V. 302 u. ff.), wodurch der Dichter den Zuschauer in spannender Besorgniß versetzt, motivirt werden. Ein andrer Zweck wird sich uns noch später ergeben.

Orest und Pylades.

V. 67 — 122.

Orest und Pylades, vom Schiffe kommend, behutsam umherspähend, erkennen den Tempel der Artemis an Spuren von Menschenopfern. Orest exponirt kurz den Anlaß der Hieherreise und beräth sich mit Pylades über die Mittel, das Bild zu gewinnen. Er nimmt, obwohl ungern, den Vorschlag des Pylades an, in den Uferhöhlen versteckt, die Nacht zu erwarten und dann den Raub zu versuchen. Hierauf entfernen sie sich.

Auch diese Scene dient zunächst, wie der Prolog, zur Exposition. Der Zuschauer sollte erfahren, daß Orest und Pylades gelandet sind; er mußte von der Absicht ihrer Fahrt in Kenntniß gesetzt werden. Der Dichter wollte ihn in Stand setzen, die Erzählung des Hirten (V. 249 u. ff.) zu verstehen, ohne dem letztern so klare Andeutungen über die Persönlichkeit der Gefangenen in den Mund zu legen, daß auch Iphigenia hätte aufgeklärt werden müssen. So mußte Euripides denn die beiden Freunde vorher dem Zuschauer allein vorführen, ehe er sie Iphigenien gegenüberstellte. Dazu schenken wir nun dem Bericht des Hirten, nachdem die Helden dieser Erzählung persönlich vor uns gestanden, lebhaftere Theilnahme. Auch werden durch dies frühe Einführen des Orest und Pylades dem Zuschauer sogleich im Beginn des Drama's die möglichen Verwicklungen, die drohenden Gefahren zur Ahnung gebracht;

die Wagschaalen der Furcht und der Hoffnung beginnen schon frühe zu schwanken. Und welches Mittels bedient sich Euripides, um die beiden Freunde allein und jetzt schon auf dem Schauplatz zu bringen? Er läßt sie heranschleichen, um die Lokalitäten zu erspähen und, wo möglich, sogleich den Raub des Artemisbildes zu versuchen; dann aber, überzeugt von der augenblicklichen Unausführbarkeit ihres Unternehmens, sich bis zur Nacht wieder zurückziehen. Gewiß kein unglücklich erfundenes Motiv! Nur Eins ist dagegen zu erinnern: Eignet sich eine solche flüchtige, gefährliche Recognoscirung, wo jeden Augenblick Ueberraschung und Tod droht, auch wohl zu einer Expositionsscene? Wir möchten dem Orest, wenn er V. 77 u. ff. sich sein Schicksal vergegenwärtigt, zurufen, auf seiner Hut zu seyn und die Zeit nicht zu verlieren. Der Dichter scheint das wohl gefühlt und deßhalb diesen Theil der Exposition möglichst zusammengedrängt zu haben. Anders bei Göthe. Dort sind die Freunde bereits gefangen und haben Muße, ihr Schicksal zu überdenken und die Vergangenheit zurückzurufen. Die Art, wie Euripides den Orest plötzlich zur Exposition überspringen läßt, ist nicht ohne Kunst:

> O Phöbus, hast du wieder mich ins Netz gelockt
> Durch deinen Spruch?

Das Fernere aber ist etwas gezwungen:

> Ich rächte ja des Vaters Blut
> An meiner Mutter; aber die Erinnyen
> u. s. w.

Ueberhaupt erweisen sich die alten Dichter weit weniger gewandt, den Plan und die Motive dem Blick des Zuschauers zu entziehen, als die neueren. — Man könnte es

auffallend finden, daß das Verhältniß des Pylades zu Orest nicht sogleich näher exponirt ist. Allein hier durfte sich der Dichter auch wohl auf die allverbreitete Kunde von diesem Verhältniß verlassen. Was mir aber auffällt, ist, daß Pylades hier nicht irgendwo „Sohn des Strophios" angeredet wird. Iphigenia hat im Prolog bereits ausgesprochen, daß Strophios zur Zeit ihrer Entfernung von der Heimath noch sohnlos war. An dieser Stelle hätte nun, meines Erachtens, dem Zuschauer bemerklich gemacht werden müssen, daß Pylades ein Sohn des Strophios war, damit er es später, wo der Hirt erzählt, wie der eine der beiden Fremdlinge dem andern zugerufen:

Pylades! erblickst du diese? schaust du diese nicht?

sich sogleich zu erklären wisse, warum der Name für Iphigenia kein Fingerzeig sein konnte. Oder durfte vielleicht der Dichter die Herkunft des Pylades den Zuhörern als hinreichend bekannt voraussetzen?

Iphigenia. Der Chor.

V. 136 — 227.

Der Chor erkundigt sich, warum er herbei gerufen worden. Iphigenia fordert ihn zur Theilnahme am Todtenopfer auf und bringt dem Bruder eine Libation aus Wasser, Milch, Wein und Honig. Die Dienerinnen stimmen Klaglieder an. Iphigenia gedenkt der Leiden ihres Hauses, zumal ihres eignen traurigen Geschicks, und kommt zuletzt wieder auf den Orest.

Hier sehen wir den Chor, in seiner glänzenden Ausstattung, kunstreich geordnet, unter fortgesetzter Instrumentalmusik, zuerst auftreten. Musik und Gesang geht durch die ganze Scene hindurch, von keinem eigentlichen Gespräch unterbrochen.

Eine besonders erfindungsreiche und vielgewandte Kunst bewährt Euripides in dem ersten Einführen des Chors. Die Schwierigkeit, die dabei dem Dichter in den Weg tritt, besteht darin, so früh im Drama schon, ehe noch das Spiel der Leidenschaften recht begonnen, eine pathetische Situation ausfindig zu machen. Pathetisch oder wenigstens bedeutsam mußten aber die Veranlassungen, die den Chor herbeiriefen, die Umstände seyn, unter denen er auftrat, damit der plötzliche Aufschwung des Drama's zu einer höhern poetischen Sphäre, das Eintreten von Musik, Gesang und hochdichterischer Sprache gehörig motivirt erschiene. Hier zeigt sich nun ein neuer Grund,

der Euripides zur Einführung des Traums bewogen haben kann. Er gewann so Gelegenheit zu einer leidenschaftlichen Scene, bevor eine solche noch aus der dramatischen Haupthandlung erwachsen konnte. — Dann aber hatte der Dichter bei dem Chor auch darauf zu achten, daß die Art des ersten Auftretens etwas Ueberraschendes, durch Neuheit Anziehendes hatte, daß die Verhältnisse, die Functionen, die Kostüme des Chors in den verschiedenen Stücken sich nicht zu sehr wiederholten. In dieser Beziehung vergleiche man z. B. das erste Auftreten des Chors in der Tragödie Orestes. Wie anziehend mag auf die Zuschauer diese wahrscheinlich ganz neue Art der Parodos, dieses leise Auftreten, dieser flüsternde Gesang, dieses säuselnde Flötengetön gewirkt haben! Elektra, den schlummernden Orestes bewachend, ruft leise dem sich nähernden Chor entgegen:

O ihr geliebten Weiber, tretet leisen Tritts
Einher! erhebt kein Toben! kein Geräusch sey hier!
Werth ist mir eure Freundschaft; aber diesen hier
Vom Schlaf' erwecken würde mir ein Herzeleid.

Der Chor.

Schweigend, schweigend setzet ihr die zarte Sohl'
Alle mir! kein Geräusch sey, kein Toben hier!

Elektra.

Gehet, o gehet hieher, von dem Lager fern!

Der Chor.

Wohl! ich gehorche dir.

Elektra.

Ach, ach! Flötengetön' ähnlich
Aus zartstieligem Rohr, Freundinnen, redet mir!

Der Chor.

Siehe! wie aus dem Schilf, erklingt leise jetzt
Der Laut! u. s. w.

Und wie ganz verschieden ist wieder das erste Erscheinen des Chors im Rhesus? — Wo sich dem Dichter keine pathetische Situation für die Parodos ergeben wollte, da sorgte er doch auf andere Weise wenigstens für einen Stoff, der einen höhern dichterischen Schwung motivirte, z. B. im Jon, wo der Chor in der Parodos einen gemalten Säulengang des Tempels zu Delphi betrachtet und die dargestellten ergreifenden Scenen schildert, oder in der Iphigenia in Aulis, wo er, von der Betrachtung des griechischen Lagers kommend, ein glänzendes Bild desselben entwirft und so zugleich den großartigen Hintergrund der dramatischen Handlung uns vergegenwärtigt. Die hier zuletzt beiläufig erwähnte Function oder eine ähnliche wird häufig dem Chor, zumal in der Parodos, zugetheilt. So benutzt der Dichter letztere im vorliegenden Drama zugleich, um uns das traurige Geschick des Atridenstammes und Iphigenias vorzuführen, was um so füglicher geschehen konnte, als die Darstellung desselben mit der Opferceremonie einen verwandten elegischen Charakter haben mußte. Den Uebergang von Orest zu ihrem eigenen und ihres Hauses Schicksal läßt Euripides sie gewandt genug durch die Verse machen:

Nicht auf's Grab
Mag blondes Gelock dir und Thränen ich weih'n;
Denn ich ward fernhin ja von deinem Reich
Und dem meinen entrafft, wo ich Unglückliche,
Wie man wähnt, ein Opfer dahinsank.

Doch scheint der Dichter empfunden zu haben, daß dies eigentlich eine Abschweifung vom Hauptgegenstande sey, und lenkt am Schlusse der Scene etwas gezwungen wieder mit den Worten ein:

Doch nicht denk' ich deß anitzo; ihn, der in Argos erlag, den Bruder
Klaget mein Lied u. s. w.

Hier in der Parodos begegnete dem Dichter auch die Klippe einer wiederholten Exposition. Es ist ein dramaturgischer Mißgriff in der Anlage des Stückes, wenn einer mithandelnden Person Erörterungen gegeben werden müssen, die dem Zuschauer bereits früher gegeben worden. Sind diese Erörterungen von geringem Umfang, so ist natürlich der Fehler nicht von Bedeutung. So beschränkt sich auch hier die Wiederholung der Exposition darauf, daß dem Chor der den Zuhörern schon bekannte Zweck der Libation noch auseinanderzusetzen ist. Der Dichter thut dies mit pathetischem Schwunge, in lyrisch gesteigerter Sprache und mildert so das Unangenehme der Wiederholung. Freilich könnte der nüchterne Beurtheiler auch die dem Chor gemachten Mittheilungen für unzulänglich halten und würde es natürlich finden, wenn sich dieser noch einige weitere Aufklärungen erbäte. Allein der Strenge kann sich dies Benehmen ja allenfalls durch die Annahme bescheidener, aus Ehrfurcht vor der Priesterinn hervorgehender Folgsamkeit von Seiten der Tempel-Dienerinnen erklären. Der Grund, warum Euripides Iphigenien auch hier so wenig des Vaters gedenken läßt, ist oben schon angedeutet worden. Er scheint es absichtlich vermieden zu haben, auf ihr Verhältniß als Tochter aufmerksam zu machen, um unsere Theilnahme ganz für die Schwester in Anspruch zu nehmen.

Iphigenia. Der Chor. Ein Hirt.

V. 226 — 381.

Der Hirt berichtet den Fang zweier Jünglinge aus Hellas, deren einer Pylades heisse. Er beschreibt das erste Wahrnehmen derselben durch die Rinderhirten, des einen Raserei, die Verwüstung, die er unten den Färsen, im Wahne, er verfolge die Eumeniden, angerichtet, den Angriff der Hirten auf den vom Wahnsinn Ermatteten, seine und des Begleiters Vertheidigung, ihre Bezwingung durch Steinwürfe unzähliger Angreifer und meldet schliesslich den Befehl des Königs, sie der Artemis zu opfern. — Iphigenia vernimmt die Nachricht mit Freude. Sie ist nicht mehr mild und mitleidvoll gegen die Gefangenen gesinnt. Seit sie sich durch den Wahn von Orestes Tode unglücklich fühlt, kann sie gegen Beglücktere grausam seyn. Sie bedauert nur, dafs nicht Helena oder Menelaos einmal in ihre Hände falle. Dies bringt sie wieder auf die Erinnerung an des Vaters Benehmen gegen sie in Aulis. Ohne Abschiedskufs ist sie von Orest geschieden, weil sie Rückkehr hoffte. Fiel auch Orest vielleicht dem Ehrgeiz des Vaters zum Opfer? Der Göttin aber kann sie unmöglich Freude an Menschenopfern zutrauen; die Menschen dichten den Himmlischen ihre eignen bösen Begierden an.

Mit dieser Scene geht der Gesang wieder in Gespräch über. Wenn schon ein plötzliches Eintreten von Gesang nach dem Dialog unangenehm berühren kann, so ist dies noch mehr beim umgekehrten Falle zu fürchten. Wir fühlen uns dann aus einem wärmern poetischen Klima plötzlich voll Mißbehagen in ein kälteres versetzt. Drum handelt der dramatische Dichter klug, wenn er für solche Senkungen des poetischen Fluges Stellen wählt, wo der Zuschauer

sogleich durch ein plötzlich erregtes lebhaftes Interesse der Empfindung seines Verlustes entrissen wird. So nimmt uns auch hier die Botschaft des Hirten, die sogleich mit den ersten Worten als bedeutsam angekündigt wird, so lebhaft in Anspruch, daß wir darüber den Gesang bald zu vermissen aufhören.

Bei V. 236 tritt, jedoch nur für eine kurze Strecke, der in griechischen Dramen so häufige, versweise abwechselnde Dialog ein. Häufig präludirt er, wie hier, zu größern ununterbrochnen Darstellungen, Glanz- nnd Prunkstellen der Deklamation, die er durch den Contrast zu heben bestimmt ist. Manchmal gehen auch längere Streitreden in dergleichen Vers um Vers abwechselnde Zwiegespräche über, die eine Zeitlang regelmäßig, wie ein Pendel, hin und her schwingen, um sodann wieder einem regelloseren Wechsel der Rede Platz zu machen. Bisweilen scheint diese Art des Gesprächwechsels den Zweck des Retardirens der Darstellung zu haben, um dadurch dem Zuhörer Zeit zu geben, auf wichtige Punkte, deren genaue Auffassung wesentlich ist, gehörig zu achten, z. B. in der vorliegenden Stelle. Am häufigsten und passendsten aber wird dieser Parallelismus im Ausdruck da statt finden, wo auch in den Verhältnissen des Stoffes eine Reihe von Parallelerscheinungen oder Gegensätzen liegt, was z. B. bei Streitfragen der Fall ist, wo der Behauptung eine Gegenbehauptung, dem Grund ein Gegengrund, dem Beweis ein Gegenbeweis sogleich gegenübertritt. Wo die Sache selbst solche Beziehungen nicht bietet, da sieht man auch oft die Dichter sich wunderlich und unnatürlich geberden, um die einmal gegebene Form mit Stoff zu erfüllen.

Die Rolle des Hirten in dieser Scene ist gewiß mit einem der besten Deklamatoren besetzt worden. Sie

wurde vielleicht demselben Schauspieler übertragen, welcher, auch später in anderm Kostüm, mit einer andern Maske, deren Mundwölbung wahrscheinlich den Klang der Stimme änderte, die Rede des Boten (V. 1292) sprach. Wo nicht, so konnten beide Schauspieler einen Wettkampf epischer Deklamation eingehen. Solchen epischen Stellen, wie unser Drama deren zwei, gleich vortreffliche, enthält, suchten die Dichter die größte Klangfülle, den vollsten rhythmischen Fluß zu geben; und zum Vortrag derselben wurden Schauspieler erfordert, die, wenn auch nicht Meister in dramatischer Action, doch mit kräftigem schönem Organ begabt und überhaupt in epischer Deklamation ausgezeichnet waren. In den Dramen der Griechen spielte die Sprache, — Reichthum und Poesie des Ausdrucks, Wohlklang und rhythmische Schönheit eine viel wichtigere Rolle als in den neuern Schauspielen. Bei uns drängt sich das stoffartige Interesse zu sehr hervor. Dies ist denn auch (neben der Einheit des Ortes) ein Grund, warum die Griechen so häufig in ihren Dramen einen Gegenstand episch behandelten und den Zuhörern als einen hinter der Scene vorgegangenen beschreiben ließen, den ein neuerer Dichter dem Zuschauer auf der Bühne vor die Augen führen würde.

Sie fühlten wohl, daß die gegenwärtige Handlung zu mächtig auf den Zuschauer wirkt, um zum Genuß der Schönheit des Ausdrucks ihm die gehörige Geistesfreiheit zu lassen, und so milderten sie gern starkergreifende Scenen durch den glänzenden, halbdurchsichtigen Schleier epischer Darstellung. Daß Euripides den Eumeniden-Anfall nicht, wie Göthe, auf die Bühne gebracht, finde ich lobenswerth; da er nicht ein so gar wesentliches Glied der Haupthandlung bildet, so war es angemessen, ihn durch epische Behandlung

in eine solche Ferne zu rücken, daß er nicht mehr durch sein grelles Licht die Aufmerksamkeit für die nächstfolgenden Parthien schwächte. Göthe hat den Krankheitsanfall zu veredeln und ganz in das geistige Gebiet hinüberzuspielen gewußt.

Die Erzählung des Hirten weckt in uns Achtung und Bewunderung für den Muth, die Thatkraft, das liebevolle Zusammenhalten der beiden Freunde. Um so inniger wird das Mitleid, um so spannender die Besorgniß seyn, die wir ihnen bald bei dem drohenden Schicksale zollen werden. Es fragt sich nur, ob nicht Euripides, um uns den Orest sogleich als einen würdigen Sproß des alten Heldenstammes der Atriden vorführen zu können, sich eine pathologische Unwahrscheinlichkeit erlaubt habe. Ist es natürlich, daß Orest sich sofort nach dem markverzehrenden Erinnyen-Angriff in jugendlicher Kraft erhebt und eine ganze Schaar in die Flucht jagt? Man vergleiche dagegen bei Göthe den Zustand des Orest nach dem Krankheits-Anfall! Auch könnte man es befremdlich und gesucht finden, daß beiden Heldenjünglingen erst das Schwert aus der Hand gesteinigt werden mußte, ehe sie erlagen.

Und kaum bezwang man nun sie, nicht durch Tapferkeit;
Nein! sie im Kreis umgebend, schlugen wir den Stahl
Aus ihrer Hand mit Steinen, und zur Erde sank
Ihr Knie ermattet.

Der Dichter scheint es haben vermeiden zu wollen, sie als durch Verwundung bezwungen darzustellen; er wollte sie uns bald unversehrt persönlich vor Augen führen. Allein wäre es dazu nicht an dem letzten Zuge „zur Erde sank ihr Knie ermattet" genug gewesen?

Unangenehmer fühlen wir uns durch die Aeußerungen Iphigenias auf des Hirten Meldung berührt. Es zeigt

allerdings den Menschenkenner, wenn Euripides ihr die Worte leiht:

O armes Herz, du warest bis auf diesen Tag
Mild gegen Fremdling' und voll Mitleid immerdar,
Gern eine Thräne weihend dem verwandten Volk,
So oft ein Danaide fiel in meine Hand;
Nun, nach dem Traume, welcher mich erbittert hat,
Daß fürder nicht Orestes schaut das Sonnenlicht,
Sollt ihr mich grausam finden, wer auch immer naht.

Dennoch verletzt eine so weit getriebene Grausamkeit, rachsüchtige Freude an Menschenopfern, unsere Begriffe von schöner Weiblichkeit, auch wenn wir nicht den von den Frauen der germanisch-christlichen Zeit entlehnten Maßstab an den Charakter der griechischen Weiber legen. Euripides würde auch vielleicht diesen Zug aus dem Bilde der Jungfrau weggelassen haben, wenn er dabei nicht einen dramaturgischen Zweck gehabt hätte. Der Zuschauer soll dadurch, daß er die Priesterinn zu Härte und Mitleidlosigkeit disponirt findet, in größere Furcht um das Schicksal der Gefangenen versetzt werden; es soll ihn ängstigen, wenn er die Schwester voll bedrohlichen Ingrimms dem unerkannten Bruder gegenüber treten sieht. Mit dem Nächstfolgenden, der Rückerinnerung an Aulis, an Alles, was sie vom Vater und den Hellenen erlitten, will der Dichter offenbar ihren jetzigen Gemüthszustand, ihre Erbitterung, motiviren. Den Uebergang zu der darauf folgenden Reflexion über die Göttinn und ihre Blutgierigkeit hat man sich so zu denken: Wenn ich nach Allem diesem zu Rache und Härte gestimmt bin, so ist das wahrlich nicht unbegreiflich; die Göttinn aber muß ich tadeln,

Die zwar den Mann, der Menschenblut vergossen hat,
Und wer Gebornes oder Leichnam' angerührt,

Von ihrem Altar treibet, als Entweihete,
Selbst aber doch an Menschenopfern sich erfreut.
Nein! nimmer mehr geboren hat Kronions Braut
Leto solch eine Frevlerinn. Auch Tantalos
Gastmahl erfreute nimmer (denn nie wähn' ich dies)
Mit seines Sohnes Fleische die Olympier.
Dies menschenmörderische Volk, das mich umwohnt,
Mißt aber seines Herzens Schuld den Göttern bei;
Denn böse wähn' ich Keinen der Unsterblichen.

Den letzten Theil der Reflexion leiht auch Göthe seiner Iphigenie, aber in wie viel schönerm Zusammenhange! S. den dritten Auftritt des ersten Aktes worin Thoas Iphigenien den Ehe-Antrag macht:

Thoas.

— — — — — — —

Um deinetwillen halt ich länger nicht
Die Menge, die das Opfer dringend fordert.

Iphigenie.

Um meinetwillen hab ich's nie begehrt.
Der mißversteht die Himmlischen, der sie
Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.

Die Stelle bei Euripides ist offenbar eine der zahlreichen, worin der Dichter nicht ohne Zwang die Personen seiner Dramen zu Organen seiner persönlichen Denk- und Empfindungsweise macht, worin auf eine ziemlich grelle und störende Weise seine Individualität durch die Charaktere seiner Stücke durchbricht. Wie oft ergreift er nicht mit sichtbarem Behagen die erste beste Gelegenheit, um entweder seinem Zorn über die herrschenden niedrigen Ansichten von den Göttern, oder seinem Haß gegen die Wahrsager oder seiner Verachtung gegen die Weiber, oder seiner

Vorliebe für die Volksherrschaft oder irgend einem andern ihn, ganz erfüllenden Gefühle oder Gedanken Luft zu machen! Daher auch oft der von Schiller im Vorwort zu seiner Uebersetzung der Iphigenia in Aulis gerügte seltsame Widerspruch zwischen der Fabel dieses Dichters und seiner Moral, oder den Gesinnungen seiner Personen. „Die „abenteuerlichsten Wunder- und Göttermährchen (sagt er) „verschmäht Euripides nicht; aber seine Personen glauben „nur nicht an die Götter, wie man häufige Beispiele bei „ihm findet. Ist es dem Dichter erlaubt, seine eigenen „Gesinnungen in Begebenheiten einzuflechten, die ihnen so „ungleichartig sind?" —

Der Chor.

V. 382 — 452.

Str. 1. Wer sind die Fremdlinge, die von Hellas herüberkamen? Antistr. 1. Wahrscheinlich führt sie die menschensparnende Gewinnsucht hieher. — Str. 2. Wie vermochte die hellenische Barke das gefahrvolle Meer zu durchdringen? — Antistr. 2. O dass Helena einmal an diesem Ufer landete und ihren Frevel büsste! O dass ein hellenisches Schiff uns der Knechtschaft entführte! — Iphigenia und der Chor bemerken, wie die Gefangenen von den Tauriern herbeigeführt werden.

Wir sahen oben, wie der Chor bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne in diesem Drama gleich eine angemessene Function fand, Theilnahme an der Opferceremonie für Orest und Erhöhung der Trauerfeierlichkeit. Nur will mir bedünken, daß seine Theilnahme etwas zu unthätig sey. Er singt zwar, er wolle Lieder anstimmen:

thränenvoll, zu der Todten Ehre
Lieder, die Hades liebt, der nicht Päanen horcht;

aber er bleibt sie schuldig, und fast alles Folgende bestreitet Iphigenia auf eigne Kosten. Es hätte sich wohl ein kunstvolleres Ganze bilden lassen, wenn der Chor regelmäßig refrainartig, tröstend, beschwichtigend, aufrichtend die Einzelgesänge der Jungfrau unterbrochen hätte. — Hier begegnet uns nun der erste eigentliche Chorgesang, in Strophen und Gegenstrophen getheilt, nach Aristoteles Begriffsbestimmung die Parodos des Dramas. Der Gegenstand hängt mit der Haupthandlung zusammen; und ihn

kann, wie überhaupt die Chöre dieses Schauspiels (selbst vielleicht nicht den Preisgesang auf Apollo ausgenommen) des Aristoteles Vorwurf, daß Euripides fremdartige Stoffe zu Chorgesängen wähle, nicht treffen. Auch das Verhältniß des Inhaltes der ersten Strophe zu dem der ersten Antistrophe ist passend; es ist das Verhältniß der Frage und Antwort. Keineswegs entspricht sich der Gedankeninhalt in der zweiten Strophe und Gegenstrophe, was doch bei der Uebereinstimmung der metrischen Form, der Melodie und der Reigenbewegung stets bei einer Strophe und Antistrophe der Fall seyn sollte. Wir können aus dem häufigen Mangel an Verwandschaft des Inhaltes in Strophe und Gegenstrophe zugleich die Bemerkung folgern, daß es den griechischen Chorgesängen sehr oft an charakteristischer Musik gefehlt haben mag. Denn die gleiche Melodie konnte doch, wenn beide Strophen von ganz verschiedenem Charakter waren, höchstens nur zu einer passen. — Betrachten wir den Inhalt der einzelnen Strophen mit Rücksicht auf seine Angemessenheit zur musikalischen Darstellung, so können wir nur der zweiten Gegenstrophe den Empfindungsgehalt zuerkennen, der sie zur Composition geeignet macht. Es spricht sich darin der sehnsüchtige Wunsch des Chors nach Rache an der Urheberinn seiner Leiden und nach der Rückkehr in die geliebte Heimath aus. Bei den übrigen Strophen mußte die Musik, wenn sie charakteristisch zu seyn strebte, mehr auf Malerei der Einzelgedanken und auf den Ausdruck des Empfindungsgehaltes der Einzelbegriffe ausgehen. Nach solchem Text zu urtheilen, war damals die griechische Musik nicht mehr einfach und empfindungsreich, sondern complicirt und malend.

Der Zuhörer könnte übrigens, durch diesen Chor veranlaßt, es befremdlich finden, daß Thoas und Iphigenia

der hier von den Tempeldienerinnen berührten Frage nach der Art des Hieherkommens der Fremdlinge nicht weiter nachforschen. Ist es wohl wahrscheinlich, daß Thoas nicht habe untersuchen lassen, auf welche Weise die Fremden gelandet, ob mit einem Schiffe oder einer Barke, oder schwimmend nach erlittenem Schiffbruch, ob sich vielleicht ein Fahrzeug, das sie hergebracht, noch irgendwo verborgen halte u. s. w.? Diese Unwahrscheinlichkeit würde dem Zuschauer noch eher zum Bewußtseyn gelangen, wenn Thoas das Verhör der Gefangenen vor unsern Augen anstellte; und dann würde ohne Zweifel der Dichter dem Uebelstande abzuhelfen gesucht haben. Daß Iphigenia nicht weiter nach der Art der Ueberkunft sich erkundigt, befremdet weniger, da sie überhaupt geringeres Interesse dafür hat, als Thoas, dem schon die Sicherheit des Landes diese Rücksicht gebietet, und da die für sie so bedeutsamen Mittheilungen der Fremden ihre Gedanken fernerhin ganz in Anspruch nehmen. Daß der Dichter aber nach der gegenwärtigen Anlage des Plans vermeiden mußte, jene Frage in Anregung bringen zu lassen, ist einleuchtend.

Iphigenia.
Der Chor. Orest und Pylades,
von Tauriern herbeigeführt.
V. 453 — 628.

Iphigenia läßt zuerst die Gefangenen entfesseln und heißt die Taurier in dem Tempel die Vorbereitungen zum Opfer treffen. Dann beginnt sie ihre Erkundigungen bei Orest, der erst ausweichend, selbst trügerisch antwortet, indem er sich für den Pylades ausgiebt, endlich ihr seine Vaterstadt nennt, den Fall Trojas, die Rückkehr der Helena, das Schicksal des Kalchas, des Odysseus, des Achilleus, des Agamemnon, die That des Orest meldet und ihr den Wahn von seinem Tode raubt, sich aber noch nicht als den Orest zu erkennen gibt. Iphigenia macht ihm den Vorschlag, sie wolle ihm das Leben retten, wenn er einen Brief von ihr nach Mykene besorgen wolle; Pylades aber müsse fallen. Orest bittet sie, den Pylades zum Boten zu ersehen. Iphigenia, über seine edle Gesinnung erfreut, gewährt ihm die Bitte. Orest erkundigt sich nach den näheren Umständen seines bevorstehenden Todes und seines Begräbnisses und beklagt, nicht von einer Schwester bestattet zu werden. Iphigenia gibt ihm Auskunft, verspricht ihm Todtenopfer und entfernt sich, den Brief zu holen, die Jünglinge unter Bewachung der Tempeldiener zurücklassend.

Zuerst nimmt das Entfesseln der Gefangenen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Mochte es wirklich der Brauch seyn, daß Gottgeweihte ungefesselt seyn sollten, oder nicht: der Dichter hätte sich wohl jedenfalls nach einem Motiv umgesehen, ihnen die Ketten abnehmen zu lassen, theils weil die Griechen an ihren Hauptthelden alles Unwürdige,

selbst wenn es nur in der äußern Erscheinung lag, gern vermieden, theils aber, und, wie mir scheint, hauptsächlich, in der Absicht, damit die Schauspieler, welche die Rollen des Orest und Pylades gaben, für die folgenden Scenen die Hände zur Gestikulation frei bekämen, was besonders für den Pylades wünschenswerth seyn mußte, da er nun doch nicht ganz müßig zu seyn brauchte, sondern durch ausdrucksvolle Mimik wenigstens seine Theilnahme am Vorgehenden äußern mochte. Auch Göthe läßt die Gefangenen, vielleicht nicht ganz passend, durch Iphigenia selbst entfesseln, das von Euripides gebrauchte Motiv erst später bei der Entfesselung des Orest nur flüchtig andeutend („die Freiheit, die das Heiligthum gewährt.“); ein äußerst glückliches Bild verschönert bei ihm diese Stelle:

Unglücklicher, ich löse deine Bande
Zum Zeichen eines schmerzlichern Geschicks.
Die Freiheit, die das Heiligthum gewährt,
Ist, wie der letzte lichte Lebensblick
Des schwer Erkrankten, Todesbote.

Euripides läßt, nachdem Orest und Pylades von ihren Banden befreit worden, Iphigenia nach ihrer Herkunft sich erkundigen. Wenn sie dabei auch nach ihrer Schwester fragt, so könnte man dies für etwas gesucht halten:

Wer ist, die euch geboren hat, die Mutter; wer
Der Vater? Und die Schwester, wenn ihr Schwestern habt,
O welches Jünglingspaars beraubet, wird hinfort
Sie bruderlos seyn!

Der Gedanke liegt nahe, daß der Dichter sich hier eine kleine Unnatürlichkeit erlaubt habe, um uns recht

muthung mittheilen, das Erkennen der argivischen Mundart in der Sprache Iphigenias als einen Grund für jene Vermuthung anführen lassen können, wenn nur nicht dieser Grund auf der Bühne gar nicht obgewaltet hätte, indem ja im Dialog der attische Dialekt gebraucht wurde.

Man kann bei dieser Scene fragen, wem während derselben die Bewachung der entfesselten Gefangenen übertragen ist? Bothe in seiner Uebersetzung läßt die Fremdlinge von Tauriern herbeigeführt werden, denen er die gewöhnlich noch dem Chor zugetheilten Verse 449 — 452

> ὦ πότνι', εἴ σοι τάδ' ἀρεσκόντως
> πόλις ἥδε τελεῖ u. s. w.

in den Mund legt. Um dies hier noch gelegentlich zu erwähnen, es läßt sich zu Gunsten dieser Uebertragung Manches sagen, und ich würde ihr beipflichten, wenn nur nicht das zu erwarten stände, daß mit der Rede des Tauriers auch sogleich die gewöhnliche Dialogform, der Trimeter, einträte. An diese Taurier richtet nun, nach Bothe, Iphigenia die Worte.

> Dann gehet in den Tempel und bereitet wohl,
> Was hier zu thun ist und des Landes Sitt' erheischt!

Dem hier gegebenen Auftrage nach, sollte man eher denken, daß sie zu den Tempeldienern (πρόςπολοι) spräche; und es ließe sich auch wohl annehmen, daß die Tempeldiener die Gefangenen von den herbeiführenden Tauriern an den Gränzen des geweihten Bezirks übernommen hätten. Bothe glaubte aber wohl aus dem Grunde hier von den Tempeldienern verschiedene Taurier annehmen zu müssen, weil zum Schluß der Scene Iphigenia die Tempeldiener anredet:

> φυλάσσετ' αὐτοὺς, πρόςπολοι, δεσμῶν ἄτερ . . .

und weil er voraussetzte, daß zur Bewachung von Jünglingen, deren Bezwingung solche Mühe gekostet, die Frauen nicht genügten. Demnach supponirt er die Anwesenheit der Tempeldiener während dieser Scene. Allein dagegen ist zu erinnern, daß der obenerwähnte Auftrag, die Vorbereitungen zum Opfer zu besorgen, für Andere, als Tempeldiener, unangemessen gewesen wäre, daß ferner in der Scene selbst auf die im Tempel befindlichen als auf die gewöhnlichen Diener hingedeutet wird (V. 610.)

ΙΦ. εἴσω δόμων τῶνδ᾽ εἰσὶν, οἷς μέλει τάδε

und dabei auf der Bühne anwesender Tempeldiener keine Erwähnung geschieht, und daß man ja auch wohl annehmen darf, Iphigenia rufe mit den Worten:

Bewacht, ihr Tempeldiener, die Entfesselten

die im Tempel befindlichen Diener hervor, damit diese bloß bis zu ihrer Rückkehr auf die Fremdlinge ein wachsames Auge haben sollten. So wie sie mit dem Briefe zurückkommt, heißt sie auch die Diener wieder in den Tempel gehen und das Fernere besorgen (προςεντρεπίζετε, nicht παρεντρεπίζετε zu lesen,). Freilich bleiben unter dieser Annahme eine Zeitlang keine Männer zur Bewachung der Jünglinge auf dem Schauplatze. Allein sie sind so nahe, daß sie bei einem Befreiungsversuch der Gefangenen sofort zur Hand seyn können. Nur das Herausrufen der Tempeldiener zur Beaufsichtigung in Iphigenias-Abwesenheit bleibt anstößig, indem ja die Chorfrauen zurückblieben; und reichten diese nicht hin, so genügte auch Iphigenias Anwesenheit nicht. Wollen wir auch annehmen, den Bewachungsauftrag habe Iphigenia nur bloß als ein Mittel gebraucht, die Tempeldiener auf einen Augenblick aus dem Heiligthum zu entfernen, damit sie dort unbemerkt den Brief zu sich nehmen

könne, so sieht man erstens zu dieser Verheimlichung keinen rechten Grund, und zweitens blieben noch wohl immer die ἐφεστῶτες σφαγῇ V. 709 im Tempel zurück.

Der Zuschauer sieht in dieser Scene der Anagnorisis entgegen; aber der Dichter hält ihn hin; ja am Schluß des Auftritts muß jener fürchten, daß ein graunvolles Schicksal die Schwester wirklich zur Opferpriesterinn des unerkannten Bruders machen wird. Warum Iphigenia sich in dieser Scene den Landsleuten nicht zu erkennen gibt, fühlt der Zuschauer, ohne daß der Dichter das Motiv zu bezeichnen brauchte; sie kann nur auf solche Art getreue Kunde über ihre Angehörigen zu bekommen hoffen. Zu dem Ende muß sie denn auch etwas weiter ausholen und erst nach dem Schicksal Troja's, nach Menelaos, Helena, Kalchas, Odysseus, Achill und dann erst nach Agamemnon, Klytemnestra, Orest und Elektra fragen. Doch scheint, bei näherer Betrachtung, nicht allein besonnene Klugheit, nicht allein der Wunsch, sich nicht zu verrathen, die Auswahl und Reihenfolge der Personen, nach denen sie sich erkundigt, zu bestimmen. Es charakterisirt die griechische Denkweise, daß sie vor Allem nach dem Schicksal derer fragt, die alles Leiden über sie gebracht. Sie wünscht eher zu erfahren, wie es dem Kalchas, dem Odysseus, als wie es dem Achill ergangen, den ein moderner Dichter nicht verfehlt haben würde, an die Spitze der Reihe zu stellen. — Daß Orest anfangs seine und des Freundes Abstammung zu verschweigen sucht, glaubte der Dichter motiviren zu müssen. Er läßt den Orest sagen:

Wenn namenlos wir sterben, lacht man unser nicht.

Der Grieche, der Atridensprößling mochte sich durch den Gedanken gekränkt fühlen, daß die Barbaren sich rühmen durften, der Göttinn ein so edles Opfer gebracht zu

haben. Auch kann man seine Unbereitwilligkeit zu antworten zum Theil wohl aus der finstern, verstockten Gemüthsstimmung eines dem Tod Geweihten erklären.

Dein Forschen bringt dem nicht Gewinn, der sterben soll.
Sehr gut hat der Dichter dargestellt, wie Orest sich indeß doch allmählig ins Auskunftgeben hineinziehen läßt; nur, scheint mir, hätte die entschiedene Sinnesänderung, die sich in V. 516 ausspricht:

Frag', wenn es dich vergnüget, ich antworte dir ...
durch etwas Bestimmteres motivirt werden müssen.

Die Art, wie Iphigenia die Kunde von all den Gräueln ihres Hauses aufnimmt, ist ein Flecken in ihrem Charakterbilde. Hier hat unstreitig der Dichter die Wahrheit und Menschlichkeit des Charakters einer dramaturgischen Schwierigkeit zum Opfer gebracht. Wie glücklich wußte Göthe dieser Schwierigkeit auszuweichen! Er läßt Iphigenia, nachdem sie von Pylades das Geschick des Vaterhauses erfahren, in schweigendem Schmerz sich verhüllen und entfernen, nicht bloß, weil sie die Größe ihres Antheils nicht verrathen sollte, sondern wohl noch mehr weil eine würdige Darstellung ihrer Gefühle vor dem Zuschauer diesen auf einige Zeit zu mächtig vom eigentlichen Gegenstand des Dramas abgelenkt haben würde.

Bei dem Anerbieten, das Iphigenia dem Orest macht, gegen Besorgung eines Briefs nach Argos ihm das Leben zu retten, befremdet uns etwas die Sicherheit, womit sie bei diesem Plan auf des Königs und des Volkes Zustimmung rechnet, obwohl später das ehrfurchtvolle Vertrauen, welches Thoas der Priesterinn bezeigt, diese Zuversicht zu rechtfertigen scheint. Der Leser wird mit Lächeln bei dieser Gelegenheit, durch ein vom Dichter etwas ungeschickt entblößtes Motiv, sogleich eine Anschauung von dem man-

gelhaften Unterrichte der Mädchen bei den Griechen gewinnen: Euripides glaubt dem Zuhörer eine Erklärung schuldig zu seyn, wie Iphigenia zu dem Brief gelangte:

Willst du, wenn ich dich rette, Botschaft bringen mir
Den Anverwandten im Argiverreich daheim,
Und diesen Brief, den mitleidsvoll mir einst ein Mann
Geschrieben, ein Gefangener, der meine Hand
Nicht blutig glaubte, sondern nur des Landes Brauch
Und, die gerecht dies dünket, die Unsterbliche?

Das Vers um Vers wechselnde Gespräch V. 603 u. ff.

θύσει δὲ τίς με καὶ τὰ δεινὰ τλήσεται;

u. s. w.

zielt offenbar dahin, dem Zuschauer das drohende Schrecknis bis in alle Einzelheiten recht zu vergegenwärtigen. Der Dichter hebt dabei auch wieder einen Umstand hervor, den er bereits im Prolog berührte; den nämlich, daß Iphigenia nicht selbst die Männner mit dem Stahle durchbohrte, sondern nur die Locken mit dem Opferwasser benetzte, worauf die Tempeldiener das Opfer vollzogen. Es zeugt von Zartgefühl des Dichters, daß er schon gleich anfangs die Gräßlichkeit ihres Berufs in unsern Augen zu mildern bedacht war. S. Prolog V. 39.

Dann weih' ich selbst das Opfer und die gräuliche
Bluttthat vollbringen Andre in dem Heiligthum.

Göthe ging noch weiter und nahm an, daß seit Iphigenias Anwesenheit das alte Blutgesetz nicht ausgeführt worden:

Arkas (zu Iphigenia.)

Du hast hier nichts gethan seit deiner Ankunft?
Wer hat den alten grausamen Gebrauch,
Daß am Altar Dianens jeder Fremde
Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu Jahr,
Mit sanfter Ueberredung hingehalten?

Schließlich möchte ich bei dieser Scene noch darauf aufmerksam machen, wie Euripides nicht selten mit einer sich zu sehr verrathenden Absichtlichkeit dem Zuschauer den Contrast zwischen dem Glauben der handelnden Personen und der Wirklichkeit, so wie den der beiden Verhältnisse, worin die zwei Hauptpersonen zu einander stehen, gegenwärtig zu erhalten gesucht habe; ich meine die Verhältnisse von Priesterinn und Opfer und von Schwester und Bruder. Zu der oben bereits angeführten Stelle:

Und die Schwester, wenn ihr Schwestern habt.

u. s. w.

vergleiche man noch folgende:

Iphigenia.

V. 597.

Ein solcher sey der, welcher von Verwandten mir
Noch übrig blieb; denn bruderlos, Fremdlinge, bin
Auch ich nicht, sieht den Bruder gleich mein Auge nicht.

Orest.

V. 613.

Ach daß dann mich meiner Schwester Hand bestattete!

Iphigenia.

Wer du auch seyst, vergeblich war, Unglücklicher,
Der Wunsch; denn fern wohnt jene vom Barbarenland.

u. s. w.



Der Chor. Orest. Pylades.

V. 629 — 708.

Unterredung zwischen dem Chor, Orest und Pylades über das Schicksal der beiden Freunde, dann zwischen Orest und Pylades über die Priesterinn, von der sie vermuthen, dass sie aus Mykene stamme; Weigerung des Pylades, sein Schicksal von dem des Orest zu trennen; Gegengründe des Orest, denen Pylades nachgibt. Iphigenias Rückkehr aus dem Tempel.

Wenn wir bedenken, daß der Chor dem Zwiegespräch des Orest und Pylades in dieser Scene zuhört, so könnten wir wohl einen Ausdruck, den der Dichter dem Pylades leiht, ihm als einen kleinen dramaturgischen Fehler anrechnen. Pylades sagt V. 660 u. ff., er fürchte, wenn er allein heimkehre, den Verdacht zu erregen, als ob er der Tyrannis wegen, worauf er nach Orestes Tode, als der Gatte seiner Schwester, die nächsten Ansprüche haben würde, diesen selbst dem unglückseligen Stamme nachgewürgt habe:

ῥάψαι μόρον σοι, σῆς τυραννίδος χάριν.

Der Chor bedarf keiner großen Combinationsgabe, um aus dieser Andeutung und dem, wovon er früher Ohrenzeuge gewesen, über die Herkunft der beiden Fremdlinge Licht zu gewinnen. Den aufmerksamen Zuhörer muß es daher befremden, wenn jener hier nicht in einen Ausruf der Verwunderung ausbricht und seine Entdeckung oder Vermuthung

wenigstens der Iphigenia baldigst mittheilt. Indeß ist dies ein unbedeutender Fehler gegen die groben dramaturgischen Verstöße, die Bothe durch seine Uebersetzung in diese Scene gebracht. Den V. 642

ΠΥ. οὐκ οἶδ'· ἐρωτᾷς οὐ λέγειν ἔχοντά με.

überträgt er:

Ich weiß nicht zu erwidern deiner Frag', Orest.

Hätte nicht bei diesem Namen der Chor sofort, auf's Höchste überrascht, Iphigenia aus dem Tempel herbeirufen und über die wunderbare Fügung des Geschicks aufklären müssen? Der Dichter hat sich wohl gehütet, den Namen Orest oder Elektra aussprechen zu lassen. Wo von letzterer die Rede ist, läßt er sie bloß durch Schwester bezeichnen. V. 686

καὶ δακρυ 'ἀδελφὴ καὶ κόμας δότω τάφῳ...

Auch hier nennt Bothe ihren Namen, ohne zu ahnen, wie folgenschwer dieser Mißgriff ist. Er sagt:

Und Thränen weih' Elektra und des Lockenhaars.

So nöthig ist's für den Uebersetzer eines Dramas, wenn er sich vor Irrthümern bewahren will, die schlimmer wirken, als ein eigentlich philologischer Fehler, daß er sich einen dramaturgischen Ueberblick über das Ganze verschaffe. Was aber dem Uebersetzer noth thut, das ist dem Interpreten nicht minder unentbehrlich, und so kann eine Erläuterung, die sich nicht über das Wort zu erheben vermag, nicht anders als unzulänglich und unsicher seyn.

Mancher Leser wird in Pylades nicht die vom ganzen Alterthume so gepriesene Freundschaft erkennen wollen, da er sich so schnell in die Vorstellungen, die ihm Orest macht, ergibt. Vielleicht hätte ihn auch der Dichter sich länger sträuben lassen, wenn Kürze dieser Scene nicht aus andern Gründen nöthig gewesen wäre. Vielleicht stellt er

ihn aber auch absichtlich neben dem Orest etwas im Schatten. Uebrigens waren die Gründe, die Orest anführt, für einen ruhigbesonnenen Charakter, wie der des Pylades, nicht ohne große Kraft; und so mochte denn ein Freund, der schon bei unzähligen Gelegenheiten dargethan, wie gern er für den Freund sein Leben auf's Spiel setzte, jetzt auch ohne lange Ziererei sich zum Leben entschließen. Die Rede des Pylades und die Widerlegung des Orest tragen, obwohl von prägnanter Kürze, doch sehr bestimmt den dem griechischen Publikum so beliebten Charakter der gerichtlichen Streitreden. Bei V. 682

Drum geh' und leb', und zeuch in deines Vaters Haus!
u. s. w.

wird Orest's Rede pathetischer und natürlicher. Das Frühere war zum Theil spitzfindig und gekünstelt z. B.

Denn was du dir hast traurig und schmachvoll genannt,
Es trifft auch mich, wenn meiner Noth Gefährten ich
Umbringe.

Der Trost, den Pylades am Schluß der Scene seinem Freunde gibt:

Jedoch des Gottes Seherspruch verderbte dich
Noch nicht, wiewohl schon nahet mörderischer Tod.
Es bringt, es bringt groß Ungemach oft großes Heil —

könnte auch noch einen andern dramaturgischen Zweck haben. Indem er uns den Pylades noch als hoffend zeigt, erklärt er uns die Schnelligkeit, womit er auf Theilnahme am Loos seines Freundes verzichtet; und wir können uns noch denken, daß seine Nachgiebigkeit nur scheinbar und augenblicklich sey. Vielleicht hat aber auch der Dichter, die streitenden Gefühle in den Herzen der Zuschauer klug und fein abwägend, hier wieder ein kleines Gewicht in der Schaale der Hoffnung legen wollen.

Iphigenia. Orest. Pylades. Der Chor.

V. 708 — 1057.

Iphigenia gebietet den bewachenden Tempeldienern, in das Heiligthum zu gehen und bei den Vorbereitungen zum Opfer behülflich zu seyn. Sie überbringt dem Pylades den Brief, fordert aber von ihm das eidliche Versprechen treuer Besorgung desselben, wogegen Orest von ihr den Schwur verlangt, dass sie den Freund retten will. Beide schwören, Pylades jedoch unter Vorbehalt des Falles, dass Schiff und Brief versinken, er aber ans Ufer sich rette. Für diesen Fall hat Iphigenia bereits beschlossen, den Inhalt des Briefes dem Pylades mündlich zu vertrauen, und so löst sich auf eine überraschende Weise die Furcht des Zuschauers, es möge keine Wechselerkennung der Hauptpersonen statt finden. Orest will die wiedergefundene Schwester voll Freude umarmen; allein sie verlangt, dass er sich über die Wahrheit seiner Worte ausweise. Er gibt ihr Manches aus dem älterlichen Hause an, was nur ein Glied der Familie erfahren konnte. Beide überlassen sich nun ihrer Freude; und, einem natürlichen Hange des menschlichen Herzens zufolge, klagen sie einander ihre früheren Leiden, was sie denn bald wieder auf die gegenwärtige Gefahr zurückführt. Pylades ermahnt, über dem Genuss des Wiedersehens nicht die Rettungszeit entschwinden zu lassen. Orest zeigt sich hoffnungsvoll. Iphigenia verlangt noch Auskunft über Elektra, über Pylades, hierauf Näheres über den Muttermord, die Rache der Erinnyen, die Schicksale des Orest nach der Bluthat. Orest befriedigt sie und begehrt dann ihren Beistand zur Erfüllung des Göttergebotes. Iphigenia ist bereit, sieht aber kein Mittel, das Bild zu rauben, und will, wenn vereinte Rettung nicht möglich ist, selbst sterben, um den Bruder zu retten. Orest weis't es entschieden zurück. Dann Berathung. Iphigenia will auf Orest's Anerbieten, den König zu ermorden, nicht eingehen und

hat schnell eine List ersonnen. Sie will vorgeben, Orest und Pylades, als Blutschuldbeladene, müssten, so wie das durch ihre Berührung entweihte Götterbild, durch Meerwasser entsühnt werden. So gedenkt sie das Bild, die Freunde und sich selbst glücklich in's Schiff zu bringen. Dann werden die Frauen des Chors um Verschwiegenheit gebeten, die sich auch willfährig zeigen. Zuletzt Gebet der Iphigenia zur Artemis.

Diese Scene hat, wie sie an Umfang die bedeutendste des vorliegenden Dramas ist, so auch die meisten spannenden und ergreifenden Elemente. Es ist die Erkennungs-Scene, die in den alten Dramen gewöhnlich zu den rührendsten und tragischsten gehört. Wenn man die uns erhaltenen Stücke der drei großen Meister der alten Tragödie lies't, so begreift man recht wohl, warum Aristoteles in seiner Poetik sich so umständlich mit der Anagnorisis beschäftigt, die in den neuern Dramen bei weitem nicht in derselben Bedeutsamkeit hervortritt. Ob unsere neueren Dichter wohl daran gethan haben, diese reiche Quelle pathetischer Situationen so oft unbenutzt zu lassen, wollen wir hier nicht untersuchen. So viel ist aber gewiß, daß die Alten oft mit bewunderungswürdiger Kunst durch die Anagnorisis das Interesse der dramatischen Handlung zu steigern wußten. Je gewöhnlicher aber eine Erkennungs-Scene in ihren Schauspielen war, desto wünschenswerther wurde Mannigfaltigkeit und Neuheit derselben. Wahrscheinlich hatten schon mehrere Dichter vor Euripides den unserm Drama zu Grunde liegenden Stoff behandelt; sie hatten, wie überhaupt die einfachste und nächstliegende Auffassung der ganzen Sage, so auch die natürlichste Behandlungsweise der Anagnorisis vorweggenommen. Ein früherer hatte vielleicht die Spannung der Zuschauer bis

zum Aeußersten getrieben und die Erkennung erst in dem Augenblicke statt finden lassen, wo Iphigenia den Todesstreich auf ihren Bruder führen will. Es läßt sich z. B. denken, daß Orestes da in einen Ausruf des Ingrimms über die Blutdürstigkeit der Artemis, welcher er, wie einst seine Schwester, jetzt zum Opfer falle, ausgebrochen, und daß diese Worte die Erkennung herbeigeführt. Euripides mußte nun, wenn er durch Neuheit gefallen wollte, schon auf eine complicirtere und künstlichere Anagnorisis denken, und so entstand die Erfindung der Wiederkennung durch das Schreiben, die freilich vor einer streng prüfenden Kritik sich nicht recht zu halten vermag.

Ein zweites, worauf gewiß der kluge Dramatiker bei der Entwerfung der Erkennungs-Scene zu achten pflegte, war, daß sie nicht zu flüchtig an dem Zuschauer vorüberging. Nicht in wenigen starken Zügen durfte er diese ergiebige Quelle des Interesses erschöpfen; durch viele kleine Stufen der Spannung mußte der Zuschauer allmählig zu der Spitze geführt werden, wo sich die Angst in Rührung und Mitleid verwandelte. Hiernach wird man leicht die Absichten des Dichters bei der Gestaltung dieser und der vorhergehenden Scene erkennen. Der Zuschauer muß schon im vorvorigen Auftritt der Anagnorisis entgegen sehen; aber der Dichter weiß ihn, durch manche Kunstgriffe, zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, hinzuhalten. Die Besorgniß, die Angst, daß die Geschwister unerkannt bleiben, steigert sich immer mehr, bis plötzlich auf eine neue, überraschende Weise die Erkennung erfolgt.

Betrachten wir genauer die Art, wie die Erkennung herbeigeführt wird, so könnte zunächst die Beschränkung, welche Pylades für seinen Schwur fordert, etwas gesucht erscheinen. Wie Iphigenia von ihm das eidliche Ver-

4*

sprechen wirklicher Ueberbringung des Briefes verlangt, erwidert er:

Gewähre die Ausnahme: wenn etwas dem Schiff
Begegnet, und die Tafel in der Flut verschwand
Sammt dem Geschrieb'nen, aber ich mich rettete,
Daß dieser Eid dann fürder nicht Kraft haben soll.

Warum faßt er die Beschränkung so bestimmt und speciell? Warum verlangt er nicht lieber die Exception aller Fälle, wo ohne seine Schuld, durch des Geschickes Fügungen, die Tafel verloren geht? Iphigenia antwortet:

Viel fügt das Schicksal. Höre drum, was ich beschloß!
Ich will dir Alles sagen, was im Briefe steht,
Daß du den Freunden wiederum es künden magst.

Mit Recht kann man hier fragen, warum sie denn noch den Brief übergibt. Er konnte nicht als Beleg für die mündliche Bothschaft dienen, da er ja von fremder Hand geschrieben war und eben so gut, wie die Worte, fingirt seyn konnte.

Aristoteles führt die erste Hälfte der Anagnorisis dieses Dramas als ein Beispiel der besten Art der Erkennungen an. Die Erkennung Iphigenias durch den Orest ist nämlich ein Ergebniß der dramatischen Handlung selbst (ἀναγνώρισις ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων). Die Erkennung Orest's durch Iphigenia dagegen geschieht durch Zeichen (διὰ σημείων), eine Art, die Aristoteles als die kunstloseste bezeichnet. Ich finde in diesem Urtheil viel Wahres, obwohl ich mit seiner ganzen Classifikation der verschiedenartigen Erkennungen nichts weniger als zufrieden bin. In welches seiner Fachwerke möchte er wohl die unnachahmlich schöne Erkennungsscene in Göthe's Iphigenia gebracht haben? Der Leser fühlt wohl, daß hier, wo die innerste Gemüthswelt vor uns aufgeschlossen wird, es keiner der Zeichenarten bedarf,

die Aristoteles aufzählt. Erst in einer spätern Scene erfahren wir, daß auch die Göthe'sche Iphigenia, nachdem die ruhigere Besonnenheit dem ersten Sturm der Empfindung Platz gemacht, sich nach Beweisen umgesehen, die aber nach Aristoteles zu der kunstlosesten Art gehören:

Fleißig hab ich sie befragt,
Nach jedem Umstand mich erkundigt, Zeichen
Gefordert, und gewiß ist nun mein Herz.
Sieh hier an seiner rechten Hand das Mahl
Wie von drei Sternen, das am Tage schon,
Da er geboren ward, sich zeigte, das
Auf schwere That mit dieser Faust zu üben
Der Priester deutete. Dann überzeugt
Mich doppelt diese Schramme, die ihm hier
Die Augenbraunen spaltet. Als ein Kind
Ließ ihn Elektra, rasch und unvorsichtig
Nach ihrer Art, aus ihren Armen stürzen
u. s. w.

In einer Rücksicht scheinen mir die von Euripides gewählten Erkennungsmittel, wodurch Orestes sich Iphigenien als Bruder legitimirt, den Vorzug zu verdienen. Sie versetzen uns zugleich in das väterliche Haus der beiden Geschwister und erinnern an frühere Ereignisse des Atridenstammes. Nur kann man fragen, ob nicht auch ein Anderer, als gerade der Bruder, ob nicht Jemand, der Elektra's Vertrauen gewonnen, um alles dieses wissen konnte.

Nach der Anagnorisis steht die dramatische Handlung im vorliegenden Stücke eine Zeitlang, und vielleicht zu lange, still. Es ist wahrscheinlich, daß der Dichter geflissentlich auf den ergreifenden Auftritt eine ruhige Parthie folgen ließ, so wie der Operncomponist den aufregungs-

vollern Stellen schwächer ansprechende nachschickt, um Gemüth und Sinne des Hörers zu neuem Aufschwung neue Kraft sammeln zu lassen. Allein der Zuschauer mußte in unserm Drama fühlen, daß hier die dringende Gefahr keine Pause gestatte; und dies beunruhigende Gefühl, welchem der Dichter durch Pylades Worte gibt:

Daß Freund' Orestes, wann sie Freunde wiederseh'n
Froh Arm' in Arm' sich halten, fordert die Natur;
Doch von der Klag' ablassend, denk' auch dessen nun
u. s. w.

verlangte Beschwichtigung, ehe der Handlung und mit ihr dem Zuhörer nur kurze Ruhe vergönnt werden konnte. Der Dichter hilft sich hier, indem er den Orest als wohlgemuth und hoffnungsreich darstellt, was denn auch seine Wirkung auf den Zuschauer nicht verfehlt:

Orestes.

Du redest wohl; doch diese Sorg' (ich hoff' es) theilt
Mit uns das Schicksal; und ist das uns hold, o Freund,
Dann muß die Gottheit siegen über Menschenmacht.

Ein dieser Scene und der vorvorigen gemeinsamer Fehler ist, daß Pylades fortwährend zu wenig an dem Gespräche Theil nimmt. Der Dichter strebt auch so wenig darnach, dem Ganzen eine Wendung zu geben, wodurch Pylades Gelegenheit zur Theilnahme bekäme, daß er ihn vielmehr selbst da, wo dieser billiger Weise einfallen sollte, schweigen und den Orest für ihn das Wort nehmen läßt. Dieses erklärt sich aus dem Streben nach strenger Abstufung der ersten, zweiten und dritten Rolle, welches in den dramatischen Dichtungen der Griechen allenthalben klar hervortritt.

Bei der vorliegenden Scene war der Dichter wieder in Gefahr, sich zur Wiederholung eines Theils der Expo-

sition verleiten zu lassen. Wirklich hören wir auch einiges Bekannte hier zum zweitenmal; aber Euripides mußte es möglichst kurz zusammenzufassen und Neues daran anzuknüpfen, was besonders für den athenienſischen Zuhörer von hohem Interesse seyn mußte.

Schließlich noch ein paar Worte zu diesem Auftritt über Metrisches und Musikalisches! Betrachten wir die Stellen in dieser und der vorvorigen Scene, wo zeilenweis abwechselnder Dialog stattfindet, so scheint sich darin eine Bestätigung der oben aufgestellten Grundsätze über den Gebrauch dieser Art des Gesprächwechsels zu finden. An einigen Stellen dient sie, die Darstellung langsamer und dadurch die Spannung dauernder zu machen. Zugleich schärft sie die Aufmerksamkeit für das Einzelne und läßt dem Zuhörer Zeit, sich in die Wirkung jedes einzelnen Wortes auf Iphigenia und Orest hineinzudenken und sie ganz mitzuempfinden. An einer andern Stelle schmiegt sich diese Form sehr passend dem Parallelismus des Gedankeninhaltes an.

Iphigenia.

Verheiß, zu geben meinem Freund' einst diesen Brief.

Pylades.

Ich werd' ihn geben deinem Freund in Argolis.

Iphigenia.

Und ich errett' aus dieses Meers Felsengen dich.

Pylades.

Wer ist, bei dem du solches schwurst, der Himmlische?

Iphigenia.

Die, der ich dien' in ihrem Tempel, Artemis.

Pylades.

Und ich beim hehren Könige des Himmels, Zeus.

u. s. w.

Bei V. 810, wo Iphigenia die Ueberzeugung gewinnt, daß der Bruder vor ihr steht, und wo der Zuhörer Gemüther sich einer freiern wohlthuendern Stimmung hingeben, tritt wahrscheinlich Gesang mit vollerer Flötenbegleitung ein. Der Uebergang von dieser lyrischen Parthie zu der besonnen-verständigen Mahnung des Pylades wird sehr zweckmäßig durch eine Reflexion des Chors vermittelt.

Iphigenias Schlußworte an den Chor, worin sie um Verschwiegenheit bittet, sind eine rednerische Kunstprobe des Dichters und kündigen sich sogar naiv genug selbst als solche an:

O r e s t e s.

Eins nur bedarf's noch: dieser Frau'n Verschwiegenheit.
Darum beschwöre dies' und überredend sey
Dein Wort. Die Kraft zu rühren hat ja sonst das Weib.

Chor (allein).

Str. 1: Der Halkyone gleich, klagt der Chor seine Sehnsucht nach der Heimath. — Str. 2: Erinnerung an die Gefangennahme und Preis des Schicksals derer, die stets unglücklich waren. — Str. 3: Vergleichung seines Looses mit dem der Iphigenia. — Str. 4: Hätt' ich Flügel, mich zu Griechenlands Reigen hinüberzuschwingen!

Auch diesem Chor kann Aristoteles Vorwurf über die der Handlung fremden Chorgesänge des Euripides nicht gelten. Er schließt sich ungezwungen an das Ganze an und geht auf eine natürliche Art aus demselben hervor. Eine andre Frage ist's freilich, ob er, oder vielmehr die Chöre dieses Dramas überhaupt zum Ganzen wesentlich nöthig sind. Schwerlich wird Jemand nach unbefangener Erwägung diese Frage bejahen wollen. Bei Euripides ist die Entwickelung des griechischen Dramas aus dem Chor nicht mehr zu erkennen. Er ist ihm meist ein Mittel, den äußern Glanz der Darstellung zu erhöhen, nicht selten eine noch durch das Herkommen geheiligte Beschränkung, deren er sich gewiß oft gern entäußert haben würde, wenn er hinreichende Kraft in sich gefühlt hätte, durch erhöhte Lebendigkeit und Beweglichkeit der dramatischen Handlung den Zuschauern Ersatz zu bieten.

Was wir an dem vorigen Chor tadelten, Ungleichheit des Empfindungsgehaltes in Strophe und Gegenstrophe, läßt sich diesem Chorgesang nicht vorwerfen. Es geht vielmehr ein gemeinsamer elegischer Charakter der Sehnsucht

sie nur die Ueberlistung eines Barbaren durch eine Helleninn sahen, großes Behagen empfunden haben? Und sollte nicht der Dichter gerade diese, freilich kleinliche, patriotische Empfindung haben verlängern wollen? Uebrigens ist auch nicht zu vergessen, daß die griechischen Dichter im Allgemeinen symmetrische, kunstreiche Formen liebten und den zerbröckelten Dialog unsrer meisten heutigen Dramen unschmackhaft finden würden. Daher löst sich bei ihnen der Dialog, wo er nicht in langen, geschlossenen, dialektisch gerüsteten Reden einherschreitet, gern in solche streng regelmäßige Oscillationen auf, die auch der Uebersetzer nicht, wie Bothe es manchmal bei der Uebertragung dieses Schauspiels gethan, zerstören darf. — Wie aber bereits bemerkt worden, mag es dem Dichter oft Mühe genug gekostet haben, diese einmal gewählte Form durchweg mit passendem Gedankengehalt zu erfüllen; zumal wenn, wie es hier der Fall ist, die beiden sich unterredenden Personen im Verhältniß von Fragenden und Antwortenden stehen. Hier muß der Dichter die fragende Person, damit ihr äußerer, materieller Antheil an dem Gespräch dem der antwortenden Person gleich werde, oft allerlei Flickgedanken aussprechen lassen; bisweilen läßt er sie mit etwas zu starker Combinationsgabe der bevorstehenden Auskunft vorgreifen, bisweilen auch die Darstellung des Antwortenden durch einen Ausruf unterbrechen. Durch Alles dieses erhält die fragende Person nicht selten einen unangenehmen Schein hastiger Geschwätzigkeit, wogegen die antwortende sich oft in einer einsylbigen Verschlossenheit darstellt, die nicht immer der Situation und dem Charakter so angemessen ist, wie in der Scene unsers Stücks, wo Iphigenia und Orest sich zuerst gegenübertreten. Wer die uns vorliegende Scene mit Aufmerksamkeit durchgeht, wird

manche Belege für die Richtigkeit der eben aufgestellten Behauptungen finden. Man betrachte z. B. nur folgende Stelle:

Iphigenia.

Unheil'ge sind es, König, die ihr mir erjagt.

Thoas.

Wer hat dich dies gelehret? oder ahntest du's?

Iphigenia.

Das Bild der Göttinn wandte sich von seinem Sitz.

Thoas.

Unangerühret? Oder hat der Grund gebebt?

Iphigenia.

Unangerühret, und die Augen schloß sie, Fürst.

Thoas.

Was war die Ursach? Etwa der Gefang'nen Schuld?

Iphigenia.

Dies; andres nichts; denn Schreckliches verübten sie.

Thoas.

Fiel einer meines Volkes am Gestad vielleicht?

Iphigenia.

Nein! in der Heimath haben sie den Mord vollbracht.

Thoas.

Welch einen Mord? Gern, Jungfrau, hör' ich dieses auch.

Iphigenia.

Die Mutter würgten Beide mit vereintem Schwert.

Thoas.

O Phöbos! nicht Barbaren hätten dies gewagt.

Iphigenia.

Auch trieb sie aus das sämmtliche Hellenenland.

Thoas.

Und darum trägst du unser Götterbild hinaus?

Iphigenia.

In heil'ge Lüfte, fernhin von dem Mörderpaar.

Thoas.

Weis' auferzog dich Hellas, daß du dies erkannt.

Iphigenia.

Nun haben sie mit süßem Reize mich versucht.

Thoas.

Von Argos frohe Botschaft dir verkündigend?

Iphigenia.

Daß glücklich dort mein einz'ger Bruder lebt, Orest...

Thoas.

Damit die holde Kunde sie errettete?

u. s. w.

Wir bemerkten oben, daß der griechische Zuschauer sich wahrscheinlich an dem Anblick der Gewandtheit, womit die Helleninn den Barbaren überlistet, geweidet habe. Dieser Empfindung zu fröhnen, läßt der Dichter sogar Iphigenia mehrere doppelsinnige Ausdrücke gebrauchen, gleichsam eine Geheimsprache zwischen ihr und dem Zuschauer, deren wahrer Sinn dem betrogenen Thoas entgeht. Ob solche Reizmittel der Würde der Tragödie angemessen seyen, kann man sehr bezweifeln. Daß aber der Dichter wirklich darauf ausging, wird schon aus folgenden Belegen einleuchten: Thoas fragt, wo sie die Sühne vornehmen wolle; darauf erwidert

Iphigenia.

Das Meer nimmt alles Uebel von den Sterblichen.

Thoas.

Geweihter fallen beide dann zum Opfer hin.

Iphigenia.

Und ich auch werd', o König, dann geborgen seyn.

Thoas.

Bespült die Meereswoge nicht des Tempels Fuß?

Iphigenia.

In Einsamkeit vollbring' ich dies und Anderes...

Später sagt sie:

O vollbrächt' ich dieses Opfer, wie ich will!

worauf Thoas, den geheimen Sinn dieser Worte nicht ahnend, erwidert:

Ich wünsch' es mit.

Eben so im Schlußgebet zur Artemis:

.... Dann wieder rein
Ist dein Tempel und beglückt wir. Andres sag ich nicht, doch euch,
Götter, die ihr Alles wisset, deut' ich's an, und, Göttinn, Dir.

In dieser Scene findet auch ein bedeutsamer Wechsel des Metrums (V. 1171 οἶσθα νῦν ἅ μοι γενέσθω u. s. w.), im Uebergang aus dem jambischen ins trochäische Metrum statt, welches dann bis zum Chor (V. 1200) unverändert durchgeht. Dieser Wechsel ist sehr bezeichnend für die gleichzeitige Veränderung des innern Charakters des Gesprächs. Bis dahin hat Iphigenia dem Könige über das, was er zu wissen wünschte, Auskunft ertheilt; hier aber, wo sie in ihrer priesterlichen Würde anordnend, schaltend und gebietend sich zu zeigen beginnt, tritt auch ein würdigeres, ernsteres Versmaß ein.

Der Chor.

V. 1201—1248.

Strophe: Gross ist Apollon, den Leto einst von Delos, wo sie ihn geboren, zum Parnassos trug. Hier tödtete er, noch als Kind, den Python, und zog zum heiligen Orakelsitz. — Antistrophe: Von dort vertrieb er Themis, die bisher dem Orakel vorgestanden, worauf die Mutter der Themis, Chthon oder Gaia, um ihre Tochter zu rächen und dem Phöbus die Seherehre zu rauben, den Menschen prophetische Traumgesichte sandte, denen aber Zeus, auf Apollons Bitten, wehrte.

Auf den ersten Anblick sollte man denken, daß dieser Chor zu den ἐμβόλιμα gehöre, die Aristoteles an den Schauspielen des Euripides tadelt. Allein bei genauerer Betrachtung findet man doch bald den verbindenden Gedanken, der den Inhalt des Chors an die Handlung knüpft. Der Chor, der Zeuge gewesen, wie blind vertrauend Thoas in das von Iphigenia gestellte Listgewebe einging, glaubt, nun werde der Orakelspruch, den Apollon dem Orest gegeben, in Erfüllung gehen; und dies veranlaßt ihn, Apollons, als des Gottes der Weissagung, und der Gründung seines Orakels zu Delphi zu gedenken. Auffallend bleibt es allerdings, daß der innere Gedanken-Zusammenhang nicht durch einen dem Preisgesang vorausgeschickten Gedanken deutlicher bezeichnet ist. Es wäre wohl möglich, daß der Chor ein bereits fertig liegender Hymnus auf den Apollon gewesen, den Euripides für diese Stelle der Tragödie passend erachtete und so ohne weitere Veränderung einlegte. — Wäre er aber auch ein wirkliches ἐμβόλιμον, wie deren, nach des Aristoteles Zeugniß, zuerst Agathon

und später die meisten Tragiker ihren Tragödien einschalteten, so bliebe er doch noch immer eine würdigere Ausfüllung der Pause der dramatischen Handlung, als das in die tiefste Prosa des Lebens herabziehende Gespräch, welches der heutige Zuschauer nicht selten von seinen Nachbarn im Theater in der Zwischendauer der einzelnen Akte zu erdulden hat.

Ein Bote. Der Chor.

V. 1249 — 1271.

Der Bote meldet die Entführung des Bildes und die versuchte Flucht Iphigenias und der Gefangenen und verlangt den König zu sprechen. Der Chor läugnet, dass er im Tempel sey; aber der Bote ruft, seine Mitschuld errathend, den König hervor.

Das Hinabsinken des Gesangs zum Dialog hat der Zuschauer hier wieder nicht Zeit unangenehm zu empfinden, indem der mit Zeichen höchster Eile, mit lautem Rufen herannahende Bote sofort seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Es könnte scheinen, als ob zum plötzlich aufsteigendem Verdacht des Boten gegen die Chorfrauen kein hinreichender Grund da sey, indem ja die Antwort der letzteren nichts Bedenken Erregendes enthält. Allein der Umstand, daß sie Landsleute und Vertraute Iphigenias waren, konnte hier wohl Verdacht begründen.

Thoas. Der Bote. Der Chor.

V. 1272 — 1400.

Der Bote meldet dem aus dem Tempel kommenden Könige den Betrug Iphigenias, und wie der eine Gefangene kein Andrer als Orestes sey. Er berichtet, wie Iphigenia den Tempeldienern, welche die Fremdlinge gefesselt zum Meerstrand führten, befohlen habe sich zu entfernen, wie dies ihnen verdächtig gewesen, wie sie, nachdem der Priesterinn Beschwörungslied bereits längere Zeit geschwiegen, an den Strand hinabgegangen und ein Griechenschiff segelfertig gesehen, wie sie das Schiff angegriffen, aber den Kürzern gezogen, wie die Fremden abgesegelt, durch Wind und Gegenströmung aber zum Ufer zurückgetragen worden. Aufruf des Königs an die Bürger der Insel, die Fremdlinge zu fangen. Drohung an die Frauen des Chors.

Diese Scene enthält die zweite der beiden großen erzählenden Darstellungen, die wir in unserm Drama finden. Sie wetteifert an Lebendigkeit der Schilderung, an Wohlklang der Sprache mit dem früheren Bericht des Hirten über den Fang der Fremdlinge.

Hier trat dem Dichter eine dramaturgische Schwierigkeit entgegen, an der er vielleicht am rathsamsten ganz still vorüber gegangen wäre. In den Botenerzählungen nämlich ergingen sich die dramatischen Dichter der Griechen gern in einiger epischen Breite; nur in ausführlicherer Darstellung konnten sie ihre Sprachkünste spielen lassen und der Phantasie des Zuhörers ein reiches, lebendiges Bild, welches die gegenwärtige dramatische Darstellung nicht vermissen

ließ, entwerfen. Am angemessensten erscheinen demnach für diese Erzählungen solche Situationen, worin von den auf der Bühne anwesenden Personen kein rasches Handeln mehr verlangt werden kann, wie in einem Beispiel, welches mir eben zuerst einfällt, der glänzenden Erzählung des Theramenes über den Tod des Hippolyt in Racine's Phädra. In der vorliegenden Scene aber war schneller Rath und schnelle That vonnöthen: Der Bote sagt zum König:

τὰ δ'ἐν ποσὶ
παρόντ' ἄκουσον.

Euripides, der wohl einsah, daß der Zuschauer hier in der Behaglichkeit, womit der Bote erzählt, und der Geduld, womit der König zuhört, etwas Unzeitgemäßes hätte fühlen können, läßt deßwegen den Thoas dem Bericht des Boten die schwerlich ganz befriedigenden Worte voranschicken:

Thoas.

Sprich! du hast wohl geredet; keinen kurzen Weg
Fliehn sie und mögen unsern Speeren nicht entgehn.

Pallas. Die Vorigen.

V. 1400 bis zum Schluß.

Pallas erscheint und gebietet dem Thoas, die Verfolgung der Fliehenden zu unterlassen, indem dasjenige, was sich jetzt begeben, Wille des Schicksals und der Götter sey. Auch den nicht gegenwärtigen Orest redet sie an und befiehlt ihm, mit dem Bild und der Schwester fortzuziehen und zu Halä, einem Ort an den Gränzen von Attika, der Göttinn Tauriens einen Tempel zu gründen, wo Iphigenia Priesterinn seyn und endlich auch sterben solle. Auch gebietet sie dem Orest, die Griechenfrauen in die Heimath zu bringen. Thoas ergibt sich willig in den Befehl der Göttinn. Schlußworte des Chors, welche die Freude über die glückliche Wendung der Dinge aussprechen.

Warum Euripides für das vorliegende Drama eine Lösung ἀπὸ μηχανῆς gewählt habe, möge uns Aristoteles erläutern. Er sagt in seinem Werkchen über die Dichtkunst: „μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας. ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. d. h. die Lösung des Dramas durch eine Gottheit ist dann an ihrer Stelle, wenn Dinge, die außer den Gränzeu des Stückes liegen, wenn Entferntes, wenn frühere Ereignisse, von denen kein Mensch Kenntniß haben kann, wenn Zukünftiges, welches der Vorhersagung, der Verkündigung bedarf, mitgetheilt werden soll. Zu solchen Zwecken werden Götter gewählt, da wir diesen die Fähigkeit, Alles zu schauen und

Alles zu wissen, beilegen." Nun wünschte aber Euripides seiner Dichtung dadurch auch ein patriotisches Interesse zu geben, daß er die außer den Gränzen der Handlung liegende Gründung des Artemisdienstes zu Halä und die Sage von der Bestattung der Iphigenia auf attischem Boden mit dem Stücke in Verbindung brachte. Er ließ zu diesem Zweck eine Gottheit erscheinen, die zugleich auch die Handlung des Dramas zu einem entscheidenden Abschluß führte. Der Dichter mag wohl eine Zeitlang zweifelhaft gewesen seyn, welcher Gottheit er dieses Geschäft übertragen sollte. Drei boten sich ihm zur Auswahl dar, von denen zwei in die Fabel des Stücks enge verpflochten waren — Artemis und Apollon. Letzterer hatte Ansprüche, ja Verpflichtung zu dieser Function, indem er den Haupthelden der Tragödie in seine gegenwärtige Bedrängniß versetzt hatte. Artemis konnte mit dem größten Recht über ihr Bildniß verfügen, hatte schon ihre hohe Gunst gegen Iphigenia bethätigt und mußte als Göttinn Tauriens am meisten über Thoas vermögen. Daß des Dichters Wahl deßungeachtet auf Athene fiel, verräth sogleich die patriotischen Rücksichten, die er bei dieser Lösung ex machina im Auge hatte. Jedoch war auch sie der Fabel nicht ganz fremd, und der Dichter hat die Beziehung zum Schicksal des Orest, die dem Zuhörer bereits aus einer frühern Scene bekannt war, noch einmal berühren zu müssen geglaubt, gleichsam als eine dramaturgische Rechtfertigung für die Uebertragung der Lysis der Tragödie an diese Göttinn:

> Also gebietet Pallas, die dich rettete
> Durch gleiche Stimmen im areischen Gebiet.

Ueber den Werth der Lösungen ex machina im Allgemeinen haben sich die Kunstrichter älterer und neuerer Zeiten wohl zur Genüge ausgesprochen. Nur dürften

vielleicht, die modernen Beurtheiler dabei oft nicht genug erwogen haben, wie eng die Götterwelt der Alten mit der Menschenwelt zusammenhing, und wie ähnlich beide einander waren. In dem Menschen erstarrte durch die Dazwischenkunft eines Gottes nicht so sehr alle Kraft und Freiheit, als wir von unserm Standpunkte aus glauben könnten. Dennoch wirkt in den meisten Dramen, worin solche Lösungen angewandt sind, das Erscheinen der Maschinen-Götter wie ein tödtlich erkältender Hauch auf das Leben der dramatischen Handlung; und so findet auch im vorliegenden Drama nicht sowohl ein Ausleben als ein plötzliches Tödten der Handlung statt, was erst recht klar wird, wenn man den vollkommen befriedigenden Ausgang des gleichnamigen Göthe'schen Dramas vergleicht.

Es schwächt den Effekt des Schlusses, daß die Hauptpersonen nicht auf der Bühne anwesend sind, wie bei Göthe. Zwar werden sie uns durch die Anrede Athenens an Orest etwas lebhafter vergegenwärtigt, und dem Eindruck dieser Anrede kommt noch die Lebendigkeit der vom Boten entworfenen Bilder zu Hülfe. Allein die persönliche Gegenwart hätte doch viel kräftiger gewirkt; und wir würden ihre Freude und ihren Dank viel wärmer mitempfinden, wenn sie dieselben vor uns geäußert hätten.



Von dem Herrn Verfasser dieser Schrift sind bei dem Verleger dieses ebenfalls erschienen:

Wie malt der Dichter Gestalten? Ein Beitrag zur Aesthetik von H. Viehoff. 8. in Umschl. 10 Sgr.

Ausgewählte Stücke deutscher Dichter seit Haller bis auf die neueste Zeit, erläutert und auf ihre Quellen zurückgeführt von H. Viehoff. Für Freunde der Dichtkunst überhaupt und für Lehrer u. Lehrerinnen der deutschen Sprache insbesondere. Erster Band. 8. in Umschl. geh. 25 Sgr.

Desselben Werkes zweiter Band 25 Sgr.

Leitfaden für den geographischen Unterricht auf Gymnasien und andern höhern Lehranstalten, in drei Lehrstufen, mit vielen Fragen und Aufgaben zu schriftlicher und mündlicher Lösung von H. Viehoff. gr. 8. Erste Lehrstufe: Erste Abtheilung: a) Topische Geographie. 7½ Sgr.

— — Erste Lehrstufe: Zweite Abthl.: b) Astronomische u. physische Geogr. nebst einer Vorschule des politischen. Mit einer lith. Tafel. 8¾ Sgr.

— — Erste Lehrstufe: Dritte Abtheil.: c) Politische Geographie. Erscheint noch in diesem Jahre.

Mensha. Skizzen aus dem Leben eines Fulahnegers. Zur Belehrung und Unterhaltung der Jugend. Nebst einer metrischen Zugabe von H. Viehoff. 8. mit Titelkupf. eleg. geb. 15 Sgr.

